La critica testuale in Italia

Maria Luisa Meneghetti

Potremmo magari cominciare con una formula consacrata: in principio era l'originale, anzi l'archetipo… Infatti, per tutti i primi sessant'anni circa dei suoi sviluppi, certo inseparabili dal nome del grande classicista (ma anche editore del *Nibelungenlied)* Karl Lachmann, che fu, tra il secondo e il quinto decennio del secolo scorso, il razionalizzatore se non propriamente l'inventore del metodo ecdotico che porta il suo nome, la filologia testuale —in Europa come in Italia— ha privilegiato la ricerca di questa particolare entità, l'archetipo, appunto. Per chi non era strettamente addetto ai lavori, questa ricerca doveva presentare qualche tratto surreale, visto che ci si proponeva di individuare una realtà inattingibile per sua stessa definizione: ricordo infatti che, stando all'interpretazione più diffusa presso i seguaci di Lachmann, il termine archetipo indica un codice perduto, ma che nella sua più o meno lunga vita si era contraddistinto come portatore di errori contagiosi al punto da essersi attaccati —quasi una malattia infettiva— a tutta la tradizione superstite.

Poi, se volessimo continuare con la parafrasi del Vangelo di Giovanni, dovremmo dire che non venne un solo uomo, ma ne vennero almeno tre: Joseph Bédier —francese, filologo romanzo—, Giorgio Pasquali —italiano, filologo classico—, Gianfranco Contini —ancora italiano, filologo romanzo. Con loro, l'arte dell'edizione critica ha perduto, almeno in parte, l'astrattezza quasi metafisica che l'aveva caratterizzata durante la fase del predominio della scuola lachmanniana. I manoscritti, e non il testo (men che meno il Testo, con la t maiuscola) —diceva Bédier— sono «notre bien»: alle loro lezioni dobbiamo assegnare la giusta fiducia, e non a quelle ipoteticamente ricostruite dai filologi e messe a carico di un archetipo che non rappresenta altro che «le lieu géométrique de leurs ignorances». Di una determinata tradizione, diceva per parte sua Pasquali, non va scartato o valutato superficialmente nessun testimone, in quanto ciascuno di essi è caratterizzato da una sua specifica fisionomia culturale e ci può illuminare su snodi cruciali della storia della cultura; in particolare, poi, non vanno trascurati quei testimoni tardivi che potrebbero rivelarsi fedeli latori di lezioni anche più corrette di quelle attestate in manoscritti di maggior antichità: la bella formula «recentiores non deteriores» la dobbiamo proprio a lui. «La critica testuale non scopre il "vero" se non in quanto caccia il "falso" o innovazione», affermava poi Contini, rifiutando la meccanicità della ricostruzione lachmanniana nonché l'ottimismo fideistico che ne sta alla base,

VISIT…

e sottolineando come ogni edizione critica non possa essere nient'altro che «una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi un sistema di dati».

Bédier, Pasquali, Contini, dicevamo. Ma va subito aggiunta una considerazione: se la statura del primo di questi tre personaggi è stata presto, e durevolmente, riconosciuta da tutta la comunità scientifica internazionale, non si può dire altrettanto per gli altri due, penalizzati dal per loro ovvio ricorso a una lingua, l'italiano, che, almeno dalla fine del Settecento, non fa più parte del ristretto numero delle lingue universali della cultura. Pasquali, conscio di questa situazione già attorno agli anni Trenta, epoca della stesura del suo capolavoro *(Storia della tradizione e critica del testo,* Firenze 1934 e 1952[2], Milano 1975[3]), aveva progettato di pubblicare il volume in tedesco; la mancata attuazione di questo progetto ha fatto sì che, nonostante le plurime attestazioni di stima di cui Pasquali fu sempre fatto oggetto dai colleghi stranieri, i principi fondamentali del suo pensiero abbiano trovato relativo seguito concreto fuori d'Italia. Quanto a Contini, è l'altissima qualità —non esente da preziosismi— della sua stessa prosa ad aver reso non solo difficile, per non dire impossibile, la traduzione in altra lingua dei suoi scritti, ma ad aver pure reso quasi proibitivo l'accostamento agli originali per gli studiosi stranieri, anche per quelli dotati di una buona conoscenza dell'italiano.

Comunque sia, e nonostante gli stretti rapporti culturali che legarono, almeno a due a due, i tre grandi studiosi di cui ho appena parlato (Contini fu allievo di Bédier a Parigi fra il 1935 e il 1936, e coltivò una stretta amicizia con Pasquali, docente della Scuola Normale Superiore di Pisa, fino alla morte di questi, nel 1952), dalla fine degli anni Trenta in avanti, il cammino della filologia italiana ha seguito itinerari sostanzialmente diversi da quelli della filologia del resto d'Europa.

Semplificando al massimo, si potrebbe dire che, con Bédier ma soprattutto —lo spiegherò meglio fra un attimo— dopo Bédier, la «scuola francese» (è questo naturalmente un termine di comodo per indicare quanti, anche fuori di Francia, si sono riconosciuti e si continuano a riconoscere nell'approccio di cui Bédier fu il fondatore) professa uno scetticismo più o meno *nuancé* sulla possibilità di arrivare a una ricostruzione ragionevolmente precisa del testo originale, e privilegia quindi il dato di fatto della tradizione. Invece la filologia italiana —che potremmo chiamare post-pasqualiana e post-continiana—, pensa che uno studio scrupoloso della tradizione possa consentire di giungere quantomeno a delineare il testo autentico nella sua virtualità. Parafrasando il titolo dell'opera principale di Giorgio Pasquali, già citata, verrebbe da concludere che, mentre la scuola francese tende sempre di più a risolvere la critica del testo nella strenua analisi di un esponente privilegiato di una data tradizione (il cosiddetto «bon manuscrit»)—, la scuola italiana tenta di ripercorrere e razionalizzare la storia della tradizione per ricostruire un testo critico che rappresenti comunque la miglior approssimazione volta a volta ottenibile rispetto all'originale.

In altri termini: la filologia italiana è rimasta fedele all'affermazione di

Friedrich Schlegel, secondo il quale «Il fine della filologia è la storia», pur rendendosi conto che, contrariamente a quanto pensavano i lachmanniani, questo fine non poteva più essere ritenuto raggiungibile solo concentrando i propri sforzi nell'esercizio ultrarazionalistico della ricostruzione meccanica di un originale perduto. Per contro, la filologia francese ha fatto proprio, o almeno valorizzato —e direi sempre di più in questi ultimi anni, che sono stati gli anni delle teorizzazioni della *mouvance* (con Paul Zumthor) o della *variance* (con Bernard Cerquiglini)— una corrente di pensiero irrazionalista, la stessa che in ambito semiologico ha prodotto, a partire soprattutto da Roland Barthes, la celebrazione della «scrittura infinita», che nega una reale consistenza ontologica al testo.

Ma, fatte queste premesse, credo sia ora il caso di entrare un po'più nello specifico del discorso, proponendo dapprima un veloce percorso diacronico delle principali tappe della filologia in Italia nell'ultimo secolo, e passando poi a discutere un determinato problema che il dibattito degli anni più recenti ha contribuito, se non ancora a risolvere, almeno a mettere positivamente a fuoco, e che mi sembra particolarmente rilevante, e promettente di sviluppi applicativi.

Si è sostenuto (l'esempio più recente è il bel quadro d'assieme offerto da Alfredo Stussi nell'introduzione al suo *Reader* su *La critica del testo,* Bologna 1985) che in Italia, grosso modo fino a tutti gli anni Trenta, il lachmannismo ha dominato in maniera indiscussa la scena filologica, e che se da un nemico esso dovette difendersi, questo nemico era costituito dalla vecchia abitudine, ancora umanistico-erudita, di pubblicare ciascun'opera secondo la lezione di un suo testimone qualsiasi, emendandolo ove ritenuto necessario sulla scorta dei manoscritti concorrenti, abitudine tornata almeno ufficiosamente in auge ai primi del Novecento anche a motivo della scarsa considerazione per un'ecdotica rigorosa mostrata dall'idealismo di marca crociana. L'applicazione fedele del metodo di Lachmann produsse effettivamente in Italia dei lavori esemplari —basti citare, se non altro, l'edizione della *Vita Nuova* di Dante Alighieri curata da Michele Barbi (Milano 1907, poi Firenze 1932).

Ma mi sembra utile sottolineare anche un altro dato. Èn el 1926 che Bédier pubblica il celebre lavoro su *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre* (poi ristampato due anni dopo nella rivista «Romania»), in cui, constatata l'impossibilità di procedere, nella stragrande maggioranza degli stemmi, a una costituzione meccanica del testo (a motivo, è noto, della loro quasi costante bipartizione), proponeva di scegliere il migliore dei testimoni manoscritti e di seguirlo sempre, salvo i casi di errore patentissimo. Ebbene, l'uso di basare essenzialmente la propria edizione su un unico teste, quello considerato, con previo esame, il più affidabile, era frequente, almeno in ambito di filologia trobadorica, già da parecchio tempo: precursore di quest'uso fu proprio, a quanto mi consta, un italiano, il padovano Ugo Angelo Canello —a suo tempo allievo a Bonn di Friedrich Diez, il padre della Filologia romanza— che, ancora nel 1883, pubblicava un'edizione del Canzoniere di Arnaut Daniel in cui trovava largo credito, certo dopo un'accurata escussione di tutta la tradizione, un singolo

manoscritto: quel codice Vaticano latino 5232 che i provenzalisti sono soliti designare con la sigla A.

Della rottura, rispetto all'*usus* filologico ormai costituito, rappresentata dal volume di Giorgio Pasquali ho già detto l'essenziale; basti solo aggiungere che Pasquali è il primo a mettere lucidamente in evidenza alcuni dei limiti più forti del metodo di Lachmann: ad esempio la sua incapacità costituzionale a risolvere i problemi della contaminazione o ad affrontare i casi in cui la tradizione faccia sospettare l'esistenza di varianti d'autore.

Più utile a questo punto è forse insistere ancora un po' sulla parabola formativa di Gianfranco Contini, che mi pare emblematica proprio per capire la «rivoluzione» filologica degli anni Quaranta e Cinquanta. Contini «nasce» alla filologia con Santorre Debenedetti, già docente a Pavia, e passato poi a Torino: la sua tesi di laurea, costituita dall'edizione critica dell'opera in versi di Bonvesin de la Riva, poeta milanese della fine del XIII secolo, è ancora rigorosamente lachmanniana, almeno per quanto riguarda la ricostruzione della «veste» linguistica dell'originale. La seguente consuetudine parigina con Bédier (ma anche con un provenzalista come Clovis Brunel), durata, già lo dicevo, dal 1935 al 1936, produce, in apparenza, più riflessioni che risultati concreti: fra i non ponderosi interventi puntuali riferibili a quegli anni va senz'altro messa in primo piano l'edizione delle *Sept poésies lyriques de Bertran Carbonel* (Toulouse 1937), in cui il giovane filologo raccoglie la sfida, cara proprio a Bédier, di un'ipotesi ecdotica di necessità basata su un manoscritto unico (in questo caso il codice R); all'influsso di Bédier credo vada pure messo in carico il fatto che la lezione del testimone risulta qui molto più rispettata che non nell'edizione di Bonvesin —anch'essa fondata su una tradizione quasi sempre unica— in cui l'intervento correttorio era assai marcato, soprattutto, già lo si è accennato, a livello linguistico.

Il superamento, da parte di Contini, delle posizioni bédieriane avviene abbastanza lentamente. Esso appare già deciso nella prolusione tenuta nel 1953 a Firenze, al momento di iniziare l'insegnamento presso quell'Università *(La «Vita» francese di sant'Alessio e l'arte di pubblicare i testi antichi,* in AA.VV., *Un augurio a Raffaele Mattioli,* Firenze 1970, p. 343-74, poi in G. Contini, *Breviario di ecdotica,* Milano-Napoli 1986, p. 67-97), ma è certo che aveva da tempo alle spalle lo stimolo delle idee di Pasquali, e che era stato favorito dalle riflessioni originate dall'attività di direzione di una grande impresa collettiva, i *Poeti del Duecento* (2 vol., Milano-Napoli 1960) che, nel corso di una non meno che decennale incubazione, vide un'*equipe* di giovani filologi —formata, tra gli altri, da Franca Ageno, D'Arco Silvio Avalle, Romano Broggini, Domenico De Robertis, Giovanni Pozzi, Ezio Raimondi e Cesare Segre— dedicarsi alla costituzione del testo critico dei principali poeti italiani delle Origini, dalla Scuola Siciliana allo Stilnovo. Una tale impresa portò Contini a vari ordini di riflessione: da un lato, gli fece prendere atto —contro uno scetticismo di stampo bédieriano— della solidità che, almeno nelle sue grandi linee, caratterizzava lo stemma dei principali testimoni di questa tradizione lirica; dall'altro, lo portò a utilizzare sistematicamente, a fini ecdotici, una serie

di informazioni «esterne» che i lachmanniani di stretta osservanza tendevano a considerare ininfluenti: ad esempio, quella relativa all'ordine della successione dei componimenti nei vari testimoni, oppure alle diverse attribuzioni che, in tali testimoni, questi componimenti possono talora presentare.

Uno dei punti qualificanti del nuovo approccio ai testi che Contini veniva proponendo è costituito dal concetto di diffrazione, anch'esso maturato sulla scorta dell'esperienza ecdotica dei *Poeti del Duecento:* si tratta di un concetto che in primo luogo presuppone, contro Bédier, l'escussione e la messa in gioco di tutti i testimoni, e non solo del «miglior manoscritto», ma che in secondo luogo obbliga, oltre —più che contro— Lachmann, a una valutazione non meccanica dei dati offerti dalla *varia lectio*. In cosa consista la diffrazione lo ha spiegato lo stesso Contini, in un intervento di alcuni anni dopo (*La critica testuale come studio di strutture,* in *La critica del testo. Atti del secondo congresso della Società italiana di storia del Diritto* [1967], Firenze 1971, I, p. 11-23): «…un'innovazione multipla in uno stesso luogo non è sottratta alla ragione: perché tutti i manoscritti […] hanno innovato, e per di più in modo scolorito? non forse perché c'era un oggettivo ostacolo nell'originale?». Di fronte a una situazione di questo tipo, un lachmanniano ortodosso si limiterebbe a scegliere, fra tutte le varianti offerte dai testimoni, quella apparentemente più in linea con il pensiero dell'autore, o con la sua lingua, o con l'*usus scribendi* della sua epoca; un bédieriano ortodosso fornirebbe senza indugio la lezione del proprio *bon manuscrit;* Contini, e dopo di lui, la sua scuola (cui è ormai d'uso apporre l'etichetta di neo-lachmanniana), cerca di capire quale possa essere stato l'«oggettivo ostacolo nell'originale» che ha provocato la fioritura di lezioni «scolorite». Per arrivar a scoprire la natura di quest'ostacolo, e quindi a restaurare la perduta lezione autentica, è necessario ricorrere a competenze multiple: paleografiche, storico-linguistiche, storico-culturali, addirittura psicologiche. E' così che la meccanicità della ricostruzione probabilistica viene superata in nome di una metodologia d'approccio globale, che valorizza non solo il risultato raggiunto (il recupero di una buona lezione occultata), ma anche il percorso che ricostruisce, ma in senso inverso, quel processo di trasformazione, quando non di degradazione, che il testo ha subito durante le fasi successive della sua trasmissione.

Per venire alla situazione dell'ultimo trentennio, direi che, a parte il lavoro specifico di edizione di singoli testi, i due punti più qualificanti, anche sul piano teorico, dell'attività dei filologi italiani possono essere considerati, da un lato, lo studio ravvicinato del carattere e delle vicende delle più importanti tradizioni testuali, nonché dei singoli individui manoscritti che costituiscono ciascuna di queste tradizioni; dall'altro, l'indagine sull'interazione fra il modo di procedere dell'autore di un testo e quello dei copisti del testo stesso —un'indagine che, è chiaro, si situa principalmente, anche se non esclusivamente, a livello linguistico.

Quanto al primo punto, vorrei subito ricordare che il secondo dei due volumi dell'importante *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mitteralterlichen Literatur* (Zürich 1961-64), dedicato alle letterature romanze medievali,

è per buona parte opera di italiani: ad Avalle spetta la parte relativa alla letteratura provenzale (uscita poi anche sotto forma di volume autonomo col titolo *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* [Torino 1961] e ripubblicata in edizione accresciuta e aggiornata per cura di L. Leonardi, col titolo *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc,* sempre a Torino nel 1993); a Gianfranco Folena, con la collaborazione di G. Ineichen, A.E. Quaglio e P.V. Mengaldo, quelle relative alla letteratura italiana.

In anni recenti, privilegiando, in campo romanzo, soprattutto tre grandi tradizioni, quella della *Chanson de Roland,* quella della lirica trobadorica, e infine quella della lirica galego-portoghese, si sono approfonditi i rapporti che legano fra loro i diversi testimoni di ciascuna tradizione, ma anche la fisionomia di alcuni individui testuali particolarmente significativi: quanto all'ambito della leggenda rolandiana, segnalo i lavori di due allievi della scuola pavese di Cesare Segre, e cioè quelli di Carlo Beretta sui codici V4 e V7 della *Chanson de Roland (II codice V4 della* Chanson de Roland: *dall'assonanza alla rima* e *Per la localizzazione del testo rolandiano di V4,* in «Medioevo Romanzo», X [1985], p. 189-224 e 225-48) e quello di Paolo Merci sul *Ruolandeslied* di Konrad (*II* Ruolandes Liet *di Konrad e lo stemma della* Chanson de Roland, in «Medioevo Romanzo», II [1975], p. 193-231 e 345-93); sulla lirica trobadorica, importanti indagini su singoli manoscritti, come H, M e T, sono state offerte dagli allievi romani di Aurelio Roncaglia - fra gli altri, Maria Careri *(II canzoniere provenzale H [Vat. Lat. 3207]. Struttura, contenuto e fonti,* Modena 1990), Stefano Asperti *(Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in «Romanica Vulgaria - Quaderni», 10-11[1986-87], p. 137-69) e Giuseppina Brunetti *(Sul canzoniere provenzale T [Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211],* in «Cultura Neolatina» 50 [1990], p. 45-73); per quel che è della lirica galego-portoghese, infine, oltre allo studio complessivo di Giuseppe Tavani sui rapporti che legano fra loro i suoi tre principali testimoni *(La tradizione manoscritta,* in G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese,* Roma 1969, p. 77-179), va ricordata la ricerca di Anna Ferrari sul canzoniere Colocci-Brancuti, ora alla Biblioteca Nazionale di Lisbona (*Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona [Cod. 10991: Colocci-Brancuti]*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XIV [1979], p. 27-142). Un'impresa di grande interesse è quella ora diretta da Avalle: in vista dell'allestimento delle *Concordanze* della letteratura italiana in versi delle origini sono state pubblicate le edizioni interpretative di tutti i testimoni manoscritti di tale letteratura anteriori al 1300 *(Concordanze della lingua poetica italiana delle origini [CLPIO],* vol. I, Milano-Napoli 1992). Al di là dei risultati concreti, l'impresa appare anche metodologicamente rilevante, perché conduce necessariamente a fare i conti con una sorta di inevitabile interazione fra posizioni di tipo bédieriano —che emergono nel momento in cui si privilegia il «punto di vista» di ogni singolo testimone—, e posizioni neolachmanniane —che invece emergono tutte le volte che si ha a che fare con un prodotto ad attestazione plurima, per cui l'interpretazione della lezione del

manoscritto volta a volta in esame non può prescindere dai risultati di una «collazione mentale» con gli altri testimoni.

Quanto al secondo punto, e cioè all'indagine sulla «concorrenza» fra autori e copisti (o anche curatori) di un determinato testo, una concorrenza di cui noi vediamo solo il risultato finale —o i risultati finali—, e cioè il dato di fatto costituito da ciò che del testo ci offre il suo testimone —o ci offrono i suoi testimoni—, ricordo in primo luogo l'ipotesi d'approccio metodologico offerta da Cesare Segre attraverso l'elaborazione del concetto di diasistema *(Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema,* in C. Segre, *Semiotica filologica,* Torino 1979, p. 53-70 [elaborazione ampliata di un saggio già apparso nel 1976, in francese, nel *Bulletin* dell'Académie Royale de Belgique]). Il termine, preso a prestito dalla linguistica —più specificamente, dalla dialettologia di Uriel Weinreich—, indica il «sistema di compromesso» che ogni copista, al momento della trascrizione di un determinato testo, crea fra il sistema linguistico-stilistico originale (quello cioè che appartiene all'autore del testo stesso) e il sistema linguistico-stilistico che gli è proprio. Perciò, l'individuazione delle caratteristiche del sistema linguistico-stilistico di ciascun copista «…fornisce il filologo di un nuovo strumento di analisi. Non gli errori soltanto, infatti, permetteranno di cogliere l'affinità genetica tra due o più manoscritti, ma anche l'appartenenza di questi manoscritti a un sistema stilistico diverso da quello realizzato nell'opera» (p. 59).

Un problema più concreto, ma senz'altro riferibile all'ambito speculativo di cui sto ora discutendo, è quello dell'assetto grafico di un testo, e della possibilità di trarre inferenze di tipo stemmatico da un esatto quadro di tale assetto. È giusto ricordare che già Gaston Paris, primo utilizzatore in ambito romanzo del metodo di Lachmann, aveva teorizzato la rilevanza, accanto alla varianti sostanziali, delle varianti di forma, anche se poi, nella sua tuttora importante edizione del *Saint-Alexis,* aveva ecceduto nella normalizzazione delle grafie, senza molto rispetto per la varietà degli esiti attestati; non troppo diversamente, la già citata, e ottima, edizione della *Vita Nuova* di Dante condotta da Michele Barbi aggirava il problema della *varia lectio* grafica mediante una drastica regolarizzazione della forma linguistica messa a testo. È negli ultimi anni che la questione ha cominciato a essere, se non risolta, quantomeno affrontata in modo coerente; e ancora una volta, va sottolineato, le riflessioni più puntuali sono venute dall'ambito della filologia provenzale, che peraltro fin dai suoi primordi aveva tenuto come utile regola operativa la scelta di seguire, sul piano grafico, un manoscritto base, evitando qualsiasi tipo di aggiustamento o, peggio, di pseudo-recupero arcaizzante. Per brevità, mi limiterò a citare due soli interventi, di sicura rilevanza metodologica: quello di Nicolò Pasero, che in appendice alla sua edizione critica delle poesie di Guglielmo IX d'Aquitania, pubblicata a Modena nel 1973, offre importanti indicazioni sul rapporto fra la lingua originale dell'autore in questione e i riflessi che i diversi manoscritti ne offrono; e quello di Maurizio Perugi, che nella sua monumentale edizione delle poesie di Arnaut Daniel (Milano-Napoli 1978) si produce in un sistematico tentativo di ricostruzione dei fattori dina-

mici che agiscono nella trasformazione linguistica che dall'originale conduce alle diverse copie di uno stesso testo.

Veniamo in conclusione, come già avevo anticipato, ad approfondire un punto particolare dell'attività ecdotica, che in questo momento mi sembra possa offrire interessanti aperture di carattere metodologico, oltre che concrete chiavi per procedere a utili applicazioni: intendo parlare del problema delle varianti o delle doppie redazioni d'autore.

La ricostruzione di un testo il più possibile vicino alla volontà del suo autore, quando di questo testo ci siano state conservate non solo, come accade per la maggior parte dei testi antichi e medievali, una o più copie meccaniche, ma anche autografi che rappresentano stadi diversi dell'elaborazione del testo stesso, costituisce l'oggetto della cosiddetta «filologia d'autore». Nelle sue applicazioni correnti, la «filologia d'autore» si rivolge di necessità alle opere di autori moderni —è solo a partire da Petrarca e Boccaccio che possediamo manoscritti autografi— e tende, come è ovvio, a un certo teleologismo, nel senso che ciò che all'editore critico interessa mettere in risalto è di regola non il percorso autoriale, bensì il suo punto d'arrivo, e cioè un testo se non definitivo, almeno il più vicino possibile alla volontà creativa originaria dello scrittore. In questa prospettiva interventi comunque esemplari sono stati, fra gli altri, le edizioni del *Giorno* del Parini (curata da D. Isella, Milano-Napoli 1969), delle *Operette morali* di Leopardi (curata da O. Besomi, Milano 1979), dell'*Opera in versi* di Montale (curata da R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980).

Ma ancora più densa di possibilità di sviluppo si è rivelata proprio la valorizzazione in sé del percorso di formazione di un determinato testo. In questi ultimi anni, e limitatamente alle opere di autori contemporanei, in Francia se ne sta occupando una *branche* disciplinare specifica, per la quale è stata coniata l'etichetta di *critique génétique;* in Italia, a parte esperienze ultrapionieristiche, come quella di Federico Ubaldini, che in pieno '600 stampava —con splendidi e ancora attuali accorgimenti tipografici—, il cosiddetto «codice degli abbozzi» del *Canzoniere* di Francesco Petrarca (e cioè il ms. Vat. lat. 3196), è già a partire dagli anni Trenta-Quaranta che il lavoro è diventato sistematico.

Il dato forse più interessante è costituito dal fatto che, fin da quegli anni, a differenza dei loro attuali colleghi *généticiens* francesi, i filologi italiani si applicano, senza distinzione, su testi antichi e su testi moderni. Nel 1937 esce a Torino l'edizione dei frammenti autografi dell'*Orlando Furioso* realizzata da Santorre Debenedetti; nel 1943 appare il saggio di Contini sulla formazione del *Canzoniere* di Petrarca; quattro anni dopo lo stesso Contini si occupa delle *paperoles* di Proust, e l'anno dopo ancora dell'*Après midi d'un faune* di Mallarmé (tutti i saggi continiani sono raccolti nel volume complessivo *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* [1938-1968], Torino 1970).

Ma sottolineerei che proprio la disinvoltura con cui uno stesso filologo, più o meno negli stessi mesi o anni di lavoro, sposta il suo campo d'indagine da un autore medievale a un autore moderno (e perfino a uno poco meno che contemporaneo, come poteva essere Proust per chi scriveva nel 1947), dimo-

stra che approccio e metodo di ricerca, in questo campo, non sono, almeno in linea di principio, così diversi se ci si dedica a testi vecchi di secoli o piuttosto a opere fresche di stampa. Per il filologo medievale esiste, bisogna ammetterlo, una difficoltà in più: come già ricordavo sopra, fino all'altezza di Petrarca e di Boccaccio non possediamo praticamente autografi di scrittori; quindi, per riconoscere un particolare stadio compositivo di un testo come variante o doppia redazione d'autore, ossia come tappa di quel percorso genetico cui sopra alludevo, non ci si può affidare all'*expertise* grafica. Ma l'*expertise* stilistica, o struttural-contenutistica, che potrebbe a prima vista parere, in una simile situazione, lo strumento alternativo più adatto allo scopo, non è in realtà il primo espediente cui si faccia ricorso. Quasi più importante, almeno nella fase preliminare (quella che porta all'enunciazione dell'ipotesi di lavoro relativa all'esistenza di una variante, o doppia redazione d'autore), si rivela la rigorosa analisi della tradizione manoscritta relativa all'insieme —uso il termine nella sua precisa accezione matematica— rappresentato da tutte le testimonianze riferibili, più o meno strettamente, a quella determinata entità testuale.

Esemplifico partendo dai materiali che conosco meglio, quelli relativi alla poesia dei trovatori. Va premesso che la tradizione manoscritta di questa poesia è una buona tradizione, in cui i veri e propri errori congiuntivi —quelli utilizzati dalla scuola lachmanniana ai fini di una ricostruzione meccanica del testo— sono estremamente scarsi. Quando perciò ci troviamo davanti a grosse divergenze testimoniali relative a una determinata canzone trobadorica, e soprattutto quando queste divergenze si raggruppano in modo coerente rispetto allo stemma —insomma: quando ci si accorge che tutti i manoscritti che presentano una certa versione di quel testo sono anche uniti fra loro da almeno un errore congiuntivo—, più che pensare agli effetti di una *mouvance*, di una tensione collettiva verso un ideale arcitesto, è legittimo pensare a una vera e propria doppia redazione d'autore. In un caso particolare, relativo a una delle più belle canzoni del trovatore Jaufre Rudel *(Quan lo rossinhols el foillos),* il più recente editore, Giorgio Chiarini, è riuscito anche a stabilire la successione diacronica delle due redazioni: il testo sarebbe nato come canzone d'amore, poi, con il doppio accorgimento dell'eliminazione di alcune strofe e dell'aggiunta di altre, nonché con minimi ritocchi e adattamenti di stile, sarebbe stato trasformato in un canto di rinuncia all'amore terreno e di esortazione alla crociata (G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel,* L'Aquila 1985, p. 109-19).

In una situazione di questo genere è chiaro che il problema principale è quello di distinguere l'intervento d'autore dal rimaneggiamento più o meno abile del copista: e si tratta, mi sembra, di un problema analogo a quello in cui si dibattono i critici delle varianti o i *généticiens* moderni quando si trovano davanti a testi che si sospettano sottoposti a un intenso intervento di *editing:* l'esempio più banale potrebbe essere quello degli scritti di Nietzsche, riveduti e corretti dalla sorella, ma credo vada segnalato, in questa sede, un altro caso, italiano questa volta, su cui ancora oggi si discute molto, data anche l'importanza dell'opera: quello del trattato *Dei delitti e delle pene,* di Cesare

Beccaria (publicato nel 1764), in cui per la prima volta fu propugnata l'abolizione della pena di morte e l'adeguamento della condanna alla pericolosità sociale del delinquente. Di quest'opera —sempre ascritta a Beccaria— possediamo un primo testimone di mano dello stesso Beccaria, e un secondo, che porta importanti cambiamenti, di mano di un altro illustre pensatore illuminista, amico di Beccaria, e cioè Pietro Verri. Entro che limiti le divergenze rispecchino una seconda redazione d'autore, o siano invece da attribuire a interventi di Verri è tuttora materia di forte discussione (si veda, a questo proposito, l'esemplare presentazione del problema da parte di G. Francioni, nella nota al testo alla sua edizione critica del trattato, Milano 1984); e si tratta, va aggiunto, di una discussione che potrebbe ulteriormente complicarsi qualora si tenga conto del fatto che, come è stato mostrato recentemente, la traduzione francese della prima edizione del volume di Beccaria, dovuta all'abate André Molleret e uscita nel 1766, contiene tutta una serie di ritocchi di mano del traduttore che poi l'autore stesso accoglierà nelle susseguenti edizioni della sua opera.

E' evidente che, in situazioni del genere, la difficoltà, per il filologo, è direttamente proporzionale alla competenza e all'abilità del suo «avversario», il copista (o l'*editor* moderno, s'intende). Il caso forse più eloquente che conosco, in ambito medievale, riguarda un testo del più antico trovatore di cui ci siano rimaste le opere, ossia il duca d'Aquitania Guglielmo IX: la tradizione di questo testo (che è il celebre *vers* detto del gatto rosso) vede da un lato schierarsi tre testimoni, tutti concordi sulla medesima versione, dall'altro un unico testimone, il manoscritto siglato dai provenzalisti C, che non solo contiene molte lezioni migliori sul piano stilistico e più corrette su quello metrico, ma aggiunge alla composizione un delizioso finale epigrammatico; tutto sembrerebbe insomma portare verso l'ipotesi di una seconda, più perfezionata redazione d'autore, se non fosse per il fatto che il copista di C è stato riconosciuto da tutti i filologi come un individuo molto abile e intelligente, e quindi teoricamente in grado di inventarsi le varianti suaccennate. Ricordo, d'altra parte, come il problema di una distinzione fra varianti d'autore e varianti di copista sia particolarmente delicato in un'opera come il *Reggimento e costumi di donna* del trecentesco Francesco da Barberino, in cui le semplici varianti di copista si mescolano, spesso ambiguamente, a rifacimenti sicuramente effettuati dallo stesso Francesco a partire da una sua precedente opera, i *Documenti d'amore* (il problema è stato discusso da G. Sansone nel capitolo III della sua edizione del *Reggimento,* Torino 1957). In conclusione di questo paragrafo, vorrei anche accennare a una situazione che sembra andare nel senso opposto rispetto a quelle di cui si è finora parlato, e cioè al fatto che, a partire dall'edizione di Giorgio Chiarini del *Libro de Buen Amor* (Milano-Napoli 1964), suffragata da ulteriori conferme testuali di Giuliano Macchi, e poi dai riscontri ecdotici di Jacques Joset e di Alberto Blecua, il «fantasma» della doppia redazione d'autore del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz sembri definitivamente svanito, a vantaggio di una, diciamo così, più normale situazione di lacune e di *varia lectio* manoscritta.

Strettamente legata alla questione delle varianti, o doppie redazioni d'autore, ve n'è una seconda, quella dei testi «a quattro mani», e cioè delle opere iniziate da uno scrittore (o poeta) e completate da un secondo artista. Al filologo, o al critico delle varianti, una simile questione interessa ovviamente solo nei casi in cui non sia affatto pacifico dove finisce il lavoro d'un autore e dove cominci quello dell'altro.

Credo che gli esempi moderni di situazioni del genere siano un po'più rari che non quelli di varianti d'autore (o di interventi di un *editor* su testi già dotati di autonoma fisionomia); molto più frequenti essi erano in ambito medievale, anche perché considerati dalla mentalità letteraria dell'epoca non solo leciti, ma perfino auspicabili: Juan Ruiz, nel già citato *Libro de Buen Amor,* invita esplicitamente chiunque sappia comporre bei versi ad «aggiungere e ritoccare tutto quel che vuole» (c. 1629). In questo caso, nessuno pare lo abbia fatto, ma molte altre volte abbiamo la certezza, o quantomeno il ragionevole dubbio, che la cosa possa essere avvenuta, e questo anche quando si tratta di opere composte in epoca più recente: alla fine del Quattrocento risale l'intervento del catalano Martí Joan de Galba sul *Tirant lo Blanch,* romanzo cavalleresco composto, pochi anni prima, dall'ugualmente catalano Joanot Martorell: sull'entità di quest'intervento i pareri dei diversi studiosi sono tutt'altro che concordi; nella seconda metà del Cinquecento, Torquato Tasso riprende in mano il *Floridante,* di nuovo un romanzo cavalleresco, iniziato dal padre, Bernardo.

Passando dalle certezze ai ragionevoli dubbi. Molto successo ha avuto l'ipotesi, avanzata da Contini, che le divergenze attributive che riguardano una bella canzone della Scuola Siciliana, *S'eo trovasse pietanza,* dipendano dal fatto che il testo fu scritto a quattro mani: infatti i manoscritti, volta a volta, l'attribuiscono o al solo Re Enzo (cioè a Heinz, il figlio ed erede dell'imperatore Federico II di Svevia, dopo una sfortunata battaglia prigioniero dei Bolognesi per oltre vent'anni, fino alla morte), o solo a Semprebene, notaio bolognese, ovvero mettono a rubrica tutti e due i nomi. Credo di aver dimostrato altrove (M.L. Meneghetti, *Stemmatica e problemi d'attribuzione fra Provenzali e Siciliani,* in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno* [1991], Messina 1993, I, p. 91-105) che in realtà non esistono in questo caso, contrariamente a quanto riteneva Contini, riscontri stemmatici sicuri di una simile ipotesi; ciò non toglie che essa rimanga attraente, e possa forse trovare migliori prove della sua consistenza su basi stilistico-linguistiche.

L'ultimo esempio cui vorrei accennare mi sembra invece abbastanza ben fondato su basi codicologiche. Si tratta di un sirventese, *Bel m'es quan s'azombra·l trelha,* che alcuni manoscritti trascrivono con una determinata struttura metrica e attribuiscono a Marcabru, mentre un altro testimone —il solito C— lo attribuisce a un più tardo seguace di Marcabru, Bernart de Venzac, e lo riporta in una forma, anche metrica, parzialmente differente. Credo che tutti i copisti abbiano ragione, nel senso appunto che si tratta di un'opera di Marcabru che Bernart de Venzac ha ritoccato abbastanza in profondità, ritenendosi così in diritto di appropriarsene.

Come si vede, gli ultimi due casi cui ho ora accennato ci porterebbero ad affrontare un ulteriore problema, anch'esso molto rilevante: quello delle divergenze d'attribuzione che spesso caratterizzano snodi salienti della tradizione, in specie lirica, romanza. Ma questa è davvero un'altra storia…

Bibliografia

Le osservazioni che qui precedono avevano lo scopo non tanto di tracciare un panorama analitico ed esaustivo degli sviluppi della critica filogica italiana, quanto piuttosto di mettere in rilievo i principali snodi problematici che ne hanno caratterizzato e ne caratterizzano l'esercizio. Per questo motivo, la bibliografia specifica sui singoli punti è stata già inserita nella trattazione. Mi limito qui ad aggiungere un elenco di opere di carattere e interesse generale, nella maggior parte dei casi concepite in forma di manuale:

AVALLE, D'A.S. (1972). *Principi di critica testuale*. Padova: Antenore.
BALDUINO, A. (1983) 2a ed. *Manuale di Filologia Italiana*. Firenze: Sansoni.
BARBI (1938). *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*. Firenze. 1994, 3a. ed.
BRAMBILLA AGENO, F. (1984). *L'Edizione critica dei testi volgari*. Padova: Antenore.
CONTINI (1970). *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi.
SEGRE, C.; SPERONI, G. (1991). «Filologia testuale e letteratura italiana del Medioevo». *Romance Philology*, XLV, p. 44-71.
STOPPELLI, P. (ed.) (1987). *Filologia dei testi a stampa*. Bologna: Il Mulino.
STUSSI, A. (ed.) (1985). *Strumenti di filologia romanza: la critica del testo*. Bologna: Il Mulino.
— (1994). *Introduzione agli studi di filologia italiana*. Bologna: Il Mulino.
TIMPANARO, S. (1981). *La genesi del metodo del Lachmann*. Padova: Liviana Editrice.
— (1986). *Per la storia della filologia virgiliana antica*. Roma: Salerno.